ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

57

Γκουάρντι



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Φραντσέσκο Γκουάρντι

ΕΙΝΑΙ δύσκολο, ἂν ὄχι ἀδύνατο, νὰ μιλήση κανεὶς γιὰ τὸν Φραντσέσκο Γκουάρντι χωρὶς ν' ἀναφερθῆ στὸ οἰκογενειακό του περιβάλλον. Ἡ ζωὴ τοῦ πατέρα του, τοῦ Ντομένικο Γκουάρντι, μᾶς εἶναι ἐλάχιστα γνωστή. Γνωρίζουμε μόνο ὅτι καταγόταν ἀπὸ τὴ Βὰλ ντὶ Σόλε (Τρέντο) καὶ ὅτι ἐργαζόταν σὰ ζωγράφος στὴν Αὐστρία στὰ τέλη τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα. Ἐκεῖ παντρεύτηκε τὴ Μαρία Κλαυδία Πίχλερ, ποὺ καταγόταν, ὅπως κι αὐτός, ἀπὸ τὸ Τρεντίνο. Τὸ πρῶτο τους παιδί, ὁ Τζιοβάννι Ἀντόνιο, γεννήθηκε στὴ Βιέννη τὸ 1699. Μετὰ τὴν ἐγκατάστασή της στὴ Βενετία, ἡ οἰκογένεια ἀποκτᾶ τρία ἀκόμα μέλη, τὴν Τσετσίλια — ποὺ θὰ παντρευτῆ τὸν Τζιαμπαττίστα Τιέπολο τὸ 1719 —, τὸν Φραντσέσκο, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1712, καὶ τὸ Νικολό.

Ὁ Φραντσέσκο ἦταν μόλις τεσσάρων χρόνων ὅταν ὁ πατέρας του πέθανε (1716) στὴ Βενετία, ὅπου εἶχε τὸ ἐργαστήριό του, στὴν ἐνορία τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων. Ὁ Τζιοβάννι Ἀντόνιο θὰ συνεχίση τὸ ἔργο τοῦ Ντομένικο: θ' ἀφοσιωθῆ κι αὐτὸς στὴ ζωγραφική, σὰ ζωγράφος ἀνθρώπινων μορφῶν (figurista). Ὁρισμένα κείμενα μᾶς πληροφοροῦν μὲ ἀκρίβεια γιὰ τὴ δραστηριότητα τῆς οἰκογένειας Γκουάρντι στὰ χρόνια ποὺ θ' ἀκολουθήσουν. Ἡ διαθήκη τοῦ κόμητα Μπενεντέττο Τζιοβαννέλλι (1731) ἀναφέρει ἕνα ἀντίγραφο ποὺ ἔκαναν οἱ «ἀδελφοὶ Γκουάρντι», πράγμα ποὺ πιστοποιεῖ τὴ συνεργασία τους.

Σιγὰ-σιγὰ ὅμως ξεχωρίζει τὸ προσωπικὸ ταλέντο τοῦ Φραντσέσκο. Τὸ 1747 ὑπογράφει καὶ χρονολογεῖ ὁ ἴδιος δυὸ πίνακες, τὴν Πίστη *καὶ τὴν* Ἐλπίδα, *ποὺ βρίσκονται σήμερα στὸ Μουσεῖο Τέχνης Ρίνγκλινγκ, στὴ Σαραζότα (Φλόριντα). Λίγο ἀργότερα, δυὸ ἐπιστολὲς τοῦ Φραντσέσκο στὸ φίλο του Κάρλο Κορ-*

Γκουάρντι



ντελλίνα στὴ Βιτσέντσα ἀναφέρουν τὴν τύχη ποὺ εἶχαν τὰ «ταλαίπωρα μοντέλα» του, γεγονὸς ποὺ ἀποδεικνύει πὼς ἦταν ζωγράφος ἀνθρώπινων μορφῶν. Τὸ 1753 ὁ Τζιοβάννι ᾿Αντόνιο, σὰν ἀρχηγὸς τῆς οἰκογένειας, ἐγκρίνει νὰ πουληθοῦν ἕνα τραπέζι καὶ δυὸ καρέκλες σὲ κάποιον συγγενῆ στὴ Βὰλ ντὶ Νόν, γιὰ λογαριασμὸ δικό του καὶ τῶν δύο ἀδελφῶν του, τοῦ Φραντσέσκο καὶ τοῦ Νικολό.

῾Ο Φραντσέσκο παντρεύεται στὶς 15 Φεβρουαρίου 1757, ὅταν εἶναι πιὰ 45 χρονῶν, μὲ τὴ Μαρία Παγκάνι, 14 χρόνια μικρότερή του. ᾿Ανοίγοντας ἔτσι δικό του σπίτι, γλιτώνει ἀπ᾿ τὴν κηδεμονία τοῦ μεγαλύτερου ἀδελφοῦ του. Ἕνα χρόνο ἀργότερα, τὸ 1758, γεννιέται τὸ πρῶτο του παιδί, ὁ Βιντσέντσο, τὸ 1762 ὁ Τζιοβάννι, τὸ 1764 ὁ Τζιάκομο, ποὺ θ᾿ ἀκολουθήση τὸ ἐπάγγελμα τοῦ πατέρα του, χωρὶς ὅμως ἀξιόλογη ἐπίδοση, καὶ τελευταῖος ὁ Τζιοβάννι Μπαττίστα, ποὺ θὰ ζήση τρεῖς μέρες μόνο καὶ ποὺ ἡ γέννησή του θὰ στοιχίση τὴ ζωὴ τῆς μητέρας του (1769).

῾Ο Φραντσέσκο γίνεται ἐντελῶς ἀνεξάρτητος μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ἀδελφοῦ του, στὶς ἀρχὲς τοῦ 1760. Τὴν ἄλλη χρονιὰ γίνεται μέλος τῆς ᾿Αδελφότητας τῶν Βενετσιάνων ζωγράφων, πράγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνει ὅτι ὡς τότε δὲν εἶχε ἐργασθῆ παρὰ μόνο σὰ βοηθὸς τοῦ ἀδελφοῦ του.

Δυὸ χρόνια ἀργότερα τοῦ ἀναθέτουν νὰ ζωγραφίση δυὸ πίνακες μὲ τὰ Θαύματα τοῦ ῾Αγίου Δομινίκου, ποὺ προορίζονταν γιὰ τὴν ἐκκλησία τοῦ ῾Αγίου Πέτρου τοῦ Μάρτυρος στὸ Μουράνο (ὁ ἕνας βρίσκεται σήμερα στὸ Μουσεῖο ῾Ιστορίας τῆς Τέχνης τῆς Βιέννης). Τὴν ἄλλη χρονιὰ ὁ συγγραφέας Πιέτρο Γκραντενίγκο σημειώνει ὅτι ὁ Φραντσέσκο, «ἄξιος μαθητὴς τοῦ διάσημου Καναλέττο», τελείωσε πρόσφατα, κατὰ παραγγελία ἑνὸς Ἄγγλου, δύο ἀπόψεις τῆς Βενετίας. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ Φραντσέσκο εἶχε ἀφοσιωθῆ ἀπὸ ἀρκετὸ καιρὸ στὸ τοπίο, ἂν καὶ αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς ζωγραφικῆς εἶχε γίνει ἡ κύρια ἀπασχόλησή του μόνο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ἀδελφοῦ του.

Τὸ 1766 ὁ Μπρουστολὸν δημοσιεύει δώδεκα χαρακτικὰ ἀπὸ σχέδια τοῦ Καναλέττο, ὅπου ἀπεικονίζονταν οἱ τελετὲς ποὺ εἶχαν γίνει τρία χρόνια πρὶν γιὰ τὴν ἐκλογὴ τοῦ δόγη ᾿Αλβίζε Δ' Μοτσενίγκο. ῾Ο Φραντσέσκο Γκουάρντι, ἴσως μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Καναλέττο (1768), ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ αὐτὰ μιὰ σειρὰ πίνακες· οἱ περισσότεροι βρίσκονται σήμερα στὸ Λοῦβρο. Λίγο ἀργότερα βρίσκουμε τὸν Φραντσέσκο στὴ Βὰλ ντὶ Σόλε, ὅπου πῆγε νὰ τακτοποιήση οἰκογενειακές του ὑποθέσεις. ᾿Επιστρέφει στὴ Βενετία, ὅπου, τὸ 1782, ὁ Πέτρος Ἔντουαρντς, Κρατικὸς ᾿Επιθεωρητὴς Καλῶν Τεχνῶν, τοῦ παραγγέλνει τέσσερεις ἀναμνηστικοὺς πίνακες γιὰ τὴν ἐπίσκεψη τοῦ πάπα Πίου ΣΤ' στὴ Βενετία (τώρα εἶναι μοιρασμένοι σὲ δημόσιες καὶ ἰδιωτικὲς συλλογές). Μέσα στὸν ἴδιο χρόνο ἀπαθανατίζει σὲ μερικοὺς πίνακες τὶς γιορτὲς ποὺ ἔγιναν σὰν ἐκδήλωση τιμῆς γιὰ τοὺς «Κόμητες τοῦ Βορρᾶ». ῾Ορισμένοι ἀπ᾿ αὐτοὺς τοὺς πίνακες εὐτυχῶς σώζονται ἀκόμα.

Τὸ 1784 ὁ Φραντσέσκο ἐκλέγεται μέλος τῆς ᾿Ακαδημίας Καλῶν Τεχνῶν, σὰ «ζωγράφος ἀπόψεων» («pittore prospettico»). Τὸν ἴδιο χρόνο ἀπαθανατίζει ἕνα σύγχρονό του γεγονός: τὴν πρώτη ἀνύψωση τοῦ κόμητα Τζιοβάννι Τζαμπεκάρι μὲ ἀερόστατο (Κρατικὸ Μουσεῖο Βερολίνου). Πέντε χρόνια ἀργότερα τὸν συναντᾶμε νὰ δουλεύη σπουδὲς μὲ θέμα τὴ μεγάλη πυρκαϊὰ στὶς δεξαμενὲς τοῦ Σὰν Μαρκουόλα: θὰ τοῦ χρησιμέψουν στὴ συνέχεια γιὰ νὰ ζωγραφίση τὸν πίνακα ποὺ βρίσκεται σήμερα στὸ Μιλάνο. Τὴν ἑπόμενη χρονιὰ τοῦ ἀναθέτουν νὰ ἀπαθανατίση τοὺς γάμους τοῦ ᾿Αρμάνδου, δούκα τοῦ Πολινιάκ, μὲ τὴ βαρόνη ᾿Ιντάλια τοῦ Νόυκίρχεν, ποὺ γιορτάστηκαν στὴν ἔπαυλη Γκραντενίγκο στὸ Καρπενέντο (ἔγχρωμα σχέδια τοῦ Μουσείου Κορρέρ).

῾Ο Φραντσέσκο Γκουάρντι περνάει τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του στὸ Σὰν Καντσιάνο, κοντὰ στὸ γιό του Βιντσέντσο, ἐφημέριο τῆς ἐνορίας. ᾿Εκεῖ πεθαίνει, τὴν 1η ᾿Ιανουαρίου 1793, τέσσερα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν κατάλυση τῆς Γαληνότατης Δημοκρατίας τῆς Βενετίας ἀπὸ τὸ Ναπολέοντα.

RODOLFO PALLUCCHINI

Ὁ τελευταῖος ἐκπρόσωπος τῆς «μανιεριστικῆς» παράδοσης στὸ ρυθμὸ τοῦ ροκοκὸ

ΠΟΙΑ ΘΕΣΗ κατέχει τὸ ἔργο τῶν Γκουάρντι στὴν ἱστορία τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰώνα; Ποιό πρέπει νὰ δεχτοῦμε πὼς εἶναι τὸ μέρος ποὺ ἀνήκει στὸν Φραντσέσκο ἀπ' αὐτὸ τὸ ἐκπληκτικὸ σύνολο ποὺ πιστοποιεῖ, μὲ τὴν παρουσία του σὲ μουσεῖα καὶ ἰδιωτικὲς συλλογὲς ὅλου τοῦ κόσμου, τὸ ταλέντο αὐτῆς τῆς οἰκογένειας ζωγράφων; Μόνο μιὰ προσεκτικὴ μελέτη τῶν πιὸ σημαντικῶν πινάκων θὰ μποροῦσε νὰ δώση ἀπάντηση σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ντομένικο Γκουάρντι εἶχε περάσει ἕνα μεγάλο μέρος τῆς αἰνιγματικῆς ζωῆς του στὴ Βενετία συνέβαλε στὸ νὰ γίνουν πλατύτερες οἱ ἐπιρροὲς ποὺ θὰ καθόριζαν ποιά θὰ ἦταν ἡ κατοπινὴ ἐξέλιξη γιὰ τοὺς γιούς του. Ἕνα ἔργο ὅπως ὁ *Ἅγιος Ἰωάννης ὁ ἀπὸ Νέπομουκ* τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο (Τρεβίζο, ἰδιωτικὴ συλλογὴ) φανερώνει ὁρισμένες ὁμοιότητες μὲ τοὺς πίνακες ἑνὸς ζωγράφου ἀπ' τὸ Τυρόλο, τοῦ Πάουλ Τρόγκερ. Πολὺ γρήγορα, ὡστόσο, ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο ἀποκρυσταλλώνεται, ἀποκτώντας ἕνα ὕφος πιὸ ἐλαφρὸ καὶ πιὸ φωτεινό, ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο ποὺ εἶχε υἱοθετήσει ὁ Σεμπαστιάνο Ρίτσι ἢ ὁ Τζιαναντόνιο Πελλεγκρίνι.

Λίγο ἀργότερα ὁ Τζιοβάννι Ἀντόνιο ἀνοίγει ἕνα ἐργαστήριο καὶ εἰδικεύεται ἀπ' τὴν ἀρχὴ στὸ εἶδος τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ τεχνικὴ ποὺ υἱοθετεῖ, γοργὴ καὶ στιλπνή, τοῦ ἐπιτρέπει νὰ παράγη «μαζικὰ» ἀντίγραφα περίφημων πινάκων τοῦ δέκατου ἕκτου καὶ δέκατου ἕβδομου αἰώνα: εἰκόνες γιὰ τὶς ἐπαρχιακὲς ἐκκλησίες, πίνακες μὲ βιβλικὰ θέματα, πολυπρόσωπες σκηνὲς ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ ἱστορία καὶ τὰ μεσαιωνικὰ ἔπη ποὺ προορίζονταν νὰ διακοσμήσουν μέγαρα καὶ ἐπαύλεις, ἤ, ἀκόμα, καὶ συνθέσεις ἐμπνευσμένες ἀπ' τὸν κόσμο τῶν λουλουδιῶν.

Στὸ οἰκογενειακὸ ἐργαστήριο ὁ Φραντσέσκο μυεῖται στὴ ζωγραφική. Ἀκολουθώντας τὴν παράδοση ποὺ ἐπικρατεῖ σὲ ὅλα τὰ ἐργαστήρια τῆς Βενετίας, ὁ νεαρὸς ζωγράφος παίρνει μέρος στὴν ἐκτέλεση παραγγελιῶν μὲ τὶς ὁδηγίες τοῦ μεγαλύτερου ἀδελφοῦ του. Καί, πραγματικά, ὅλα τὰ ἔργα ποὺ βγῆκαν ἀπ' τὸ ἐργαστήριο τοῦ Τζιοβάννι Ἀντόνιο ἦταν καρποὶ συνεργασίας· λίγα μόνο ἔργα ποὺ ἔχουν τὴν ὑπογραφή του καὶ ποὺ ἀναγνωρίζονται σὰν αὐθεντικὰ εἶναι γνωστά. Στὰ ὑπόλοιπα, ὅπως, π.χ., *Οἱ Ἅγιοι* τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βιέννης, εἶναι φανερὴ ἡ συνεργασία δύο ζωγράφων: ἑνὸς ποὺ ζωγραφίζει μὲ ἐπιφανειακὴ κομψότητα τὰ κεντρικὰ μέρη κι ἑνὸς ἄλλου ποὺ ζωγραφίζει μὲ νεῦρο τὰ περιφερειακὰ μέρη καὶ τὰ ἐνδιάμεσα τμήματα τοπίων. Σ' αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς τελευταῖες λεπτομέρειες ἀναγνωρίζεται ὁ χρωστήρας τοῦ Φραντσέσκο, ὅπως μᾶς ἀποκαλύπτεται στὰ πολυπρόσωπα ἔργα του μὲ ὑπογραφὴ — π.χ. στὸν *Ἅγιο σὲ ἔκσταση* τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου τοῦ Τρέντο (μετὰ τὸ 1739), ἢ στὴν *Ἐλπίδα* καὶ τὴν *Πίστη* τοῦ Μουσείου Ρίνγκλινγκ τῆς Σαραζότα, στὴ Φλόριντα, ποὺ εἶχαν τὴ χρονολογία 1747. Δὲν μποροῦμε νὰ μὴ σημειώσουμε τὴν τάση του νὰ «στήνη» τὶς ἀνθρώπινες μορφές του στὸ ὕπαιθρο, ὅπου τὶς λούζει μιὰ ἀτμόσφαιρα γεμάτη φῶς. Ὁ Φραντσέσκο Γκουάρντι, ἐνῶ συνεργάζεται μὲ τὸν ἀδελφό του Τζιοβάννι Ἀντόνιο, μυεῖται στὴν τοπιογραφία, ἀκολουθώντας τὸν Μάρκο Ρίτσι. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Ρίτσι εἶναι φανερὴ ἀπὸ τὶς πρῶτες κιόλας ἐπεμβάσεις τοῦ Φραντσέσκο στοὺς θρησκευτικοὺς πίνακες τοῦ ἀδελφοῦ του. Δοκιμάζει ἐπίσης τὶς δυνάμεις του στὴν ἀπεικόνιση ἐξωτερικῶν σκηνῶν τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῆς Βενετίας, μὲ ἐπιρροὲς πρῶτα ἀπὸ τὸν Μαριέσκι καὶ ἀργότερα ἀπὸ τὸν Καναλέττο.

ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ δυνατὸ μέχρι σήμερα ἀκόμα νὰ διακρίνη κανεὶς μὲ βεβαιότητα, στὸ ἔργο τῶν Γκουάρντι, ποιό μέρος του ἀνήκει στὸ καθένα ἀπὸ τ' ἀδέλφια. Δὲν εἶναι γνωστὸς οὔτε ἕνας πίνακας ποὺ νὰ θεωρῆται βέβαιο ὅτι βγῆκε ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Νικολὸ Γκουάρντι. Μολαταῦτα οἱ μαρτυρίες τῆς ἐποχῆς μᾶς βεβαιώνουν ὅτι κι αὐτὸς ζωγράφισε ἀνθρώπινες μορφὲς καὶ τοπία, ἤ, ἀκριβέστερα, «βεντοῦτες» (vedute). (Ὁ ὅρος αὐτὸς χρησιμο-



2

ποιεῖται γιὰ τοπιογραφίες, ἀπόψεις πόλεων κυρίως, συχνότερα τῆς Βενετίας ἢ τῆς Ρώμης, ποὺ ἀποτελοῦν καὶ πολύτιμες μαρτυρίες γύρω ἀπ' τὴ ζωὴ τῆς ἐποχῆς). 'Αλλά, ὅπως κι ἂν ἔχουν τὰ πράγματα, πῶς νὰ ἐξηγήση κανεὶς τὴ γέννηση ἑνὸς ἀριστουργήματος σὰν τὴν εἰκονογράφηση τοῦ χοροῦ τῆς ἐκκλησίας τοῦ 'Αρχαγγέλου Ραφαήλ, στὴ Βενετία, χωρὶς νὰ ὑποθέση μιὰ συνεργασία τῶν ἀδελφῶν Γκουάρντι; Βλέπουμε πραγματοποιημένη ἐδῶ μιὰ τέλεια ἁρμονία ἀνάμεσα στὴ διακοσμητικὴ ἀπεικόνιση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ὅπως τὴ συναντοῦμε στὸν Τζιοβάννι 'Αντόνιο, καὶ στὴν αἴσθηση ἑνὸς ἀπεριόριστου χώρου, δοσμένου μὲ μαγικοὺς σχεδὸν κραδασμοὺς τοῦ χρωστήρα, πράγμα ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ἰδιαίτερο στοιχεῖο τῆς τέχνης τοῦ Φραντσέσκο. Εἶναι πιθανὸ ὅτι ἡ συμβολὴ τοῦ Τζιοβάννι 'Αντόνιο περιορίζεται μόνο σὲ σχέδια (τοῦ τύπου ἐκείνων ποὺ βρίσκονται στὴν Πινακοθήκη Καρράρα τοῦ Μπέργκαμο), ποὺ τὰ μετέφερε στὴ συνέχεια σὲ λάδι τὸ ἐπιδέξιο χέρι τοῦ Φραντσέσκο μὲ πιὸ νευρώδη τρόπο.

Οἱ *'Ιστορίες τοῦ Τωβία*, ποὺ τὶς διακρίνει ἡ ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ τῆς ἀτμόσφαιρας, ἀνταποκρίνονται ἀπόλυτα στὴν τεχνοτροπία τοῦ Φραντσέσκο καὶ ὄχι τοῦ Τζιοβάννι 'Αντόνιο. Δὲν εἶναι ἄλλωστε γνωστὸ κανένα σχέδιο τοῦ τελευταίου ποὺ νὰ παριστάνη τοπίο. Τὰ *«Καπρίτσια»* τοῦ Φραντσέσκο ποὺ φυλάσσονται στὸ Ἵδρυμα Χάιλσχοφ τῆς Βόρμς καὶ στὸ Σμιθσόνειο 'Ινστιτοῦτο τῆς Οὐάσιγκτον, καθὼς καὶ τὰ μεταγενέστερα κάπως τῆς συλλογῆς Μάριο Κρέσπι τοῦ Μιλάνου, δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμφιβολία· μὲ τὴν πρώτη ματιὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώση ὅτι μόνο ἕνα χέρι ἱκανὸ ν' ἀποδώση αὐτοὺς τοὺς ἀέρινους οὐρανοὺς καὶ νὰ δημιουργήση αὐτὰ τὰ φανταστικὰ σχήματα θὰ μποροῦσε νὰ ζωγραφίση τὶς *'Ιστορίες τοῦ Τωβία*.

'Αμέσως μετὰ τὸ θάνατο τοῦ μεγαλύτερου ἀδελφοῦ του (1760), ὁ Φραντσέσκο ἐπωφελεῖται ἀπ' τὴν ἀνεξαρτησία του γιὰ ν' ἀφοσιωθῆ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ — κι αὐτὸ γιὰ ὅλη τὴν ὑπόλοιπη ζωή του — στὴ «βεντούτα» καὶ στὸ «καπρίτσιο». Δὲ θὰ ζωγραφίση πιὰ παρὰ ἐλάχιστους πίνακες ἄλλου εἴδους, σὲ ὕφος ὀξὺ καὶ δραματικὸ (π.χ. τὸ *Θαῦμα τοῦ 'Αγίου Δομινίκου* τοῦ Μουσείου 'Ιστορίας τῆς Τέχνης τῆς Βιέννης, τοῦ 1763· τὸν *Ἅγιο Πέτρο* καὶ τὸν *Ἅγιο Παῦλο* τῆς ἐνοριακῆς ἐκκλησίας τοῦ Ροντσένιο, ποὺ χρονολογοῦνται ἀνάμεσα στὸ 1774 καὶ 1782· τὴν *'Αποκαθήλωση* τοῦ Μονάχου).

Τὸ 1944 ὁ Μὰξ Γκαίρινγκ διατύπωσε τὴν ὑπόθεση ὅτι τὰ πρῶτα δείγματα τῆς δουλειᾶς τοῦ Γκουάρντι σὰ ζωγράφου - «χρονικογράφου» τῆς ζωῆς τῆς Βενετίας, μὲ τὴ δική του ἑρμηνεία στὴν τέχνη τῆς «βεντούτας», ὀφείλονται στὴν ἐπίδραση τοῦ Μικέλε Μαριέσκι, ζωγράφου φανταστικῶν ἀπόψεων, ὅπου σμίγουν ἐρείπια καὶ τοπία. Λίγο ἀργότερα, ὁ Μπάυαμ Σὼ ὑποστήριξε ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ Καναλέττο στὴ Βενετία, λίγα μόνο χρόνια πρὶν ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ Τζιοβάννι 'Αντόνιο. Τὸ 1959 ὅμως ὁ Μοράσσι ἐπαλήθευσε τὴν ὑπόθεση τοῦ Γκαίρινγκ, φέρνοντας στὸ φῶς ἕναν ὁρισμένο ἀριθμὸ ἀπὸ «βεντοῦτες»: μερικὲς ἀπ' αὐτὲς ἔχουν τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Φραντσέσκο, ἐνῶ ἄλλες μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ βεβαιότητα στὸν Μαριέσκι, ἀλλὰ τὰ γραμμικὰ σχέδιά τους εἶναι ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Φραντσέσκο. Εἶναι ἀκόμα φανερὸ ὅτι οἱ σχέσεις τοῦ Γκουάρντι μὲ τὸν Καναλέττο ἦταν πολὺ σημαντικὲς καὶ ἐπηρέασαν βαθιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τοῦ Φραντσέσκο, ποὺ βρέθηκε μόνος μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μαριέσκι, τὸ 1743. Πρέπει ὡστόσο νὰ ἐκτιμήσουμε δίκαια τὴν ἐπίδραση τοῦ Καναλέττο στὸν Γκουάρντι· ἡ ἐπίδραση αὐτὴ



3

περιορίζεται οὐσιαστικὰ στὸν τομέα τῆς ἐκλογῆς τῶν θεμάτων, καὶ ὁ Φραντσέσκο, μὲ τὴ φαντασία ποὺ διακρίνει τὴν ἐκφραστική του ἱκανότητα, κατόρθωσε γρήγορα νὰ κατακτήση κι αὐτὸν τὸν τομέα. Πραγματικά, οἱ ἀντιλήψεις τῶν δύο ζωγράφων εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετες. Ἐνῶ ὁ Καναλέττο ἔχει διαρκῶς τὴν τάση νὰ διευρύνη τὸ χῶρο δημιουργώντας, μ' ἕνα σκηνικὸ ὑποταγμένο στὴν προοπτική, μιὰ ἀτμόσφαιρα μετριασμένη ἀπὸ τὸ παιχνίδι τῶν φωτισμῶν, στὴν τέχνη τοῦ Γκουάρντι ὑπάρχει κάτι σὰν παρόρμηση ποὺ τὸν ὠθεῖ νὰ σπάζη τὰ ὅρια αὐτῆς τῆς ὑποταγῆς στὸ χῶρο, μὲ μιὰ ἐκρηκτικὴ ἀπόδοση τῆς ἀτμόσφαιρας, ποὺ δονεῖ τὰ πάντα καὶ τὰ θέτει σὲ ἀδιάκοπη κίνηση. Ἡ Βενετία προσφέρει στὸν Καναλέττο μιὰ εἰκόνα ποὺ ἀκτινοβολεῖ σιγουριά, καὶ αὐτὴ τὴν εἰκόνα ζωγραφίζει, ἐνῶ ὁ Γκουάρντι, ἀντικρίζοντάς την, ἔχει τὸ συναίσθημα πὼς τὴν ἀπειλεῖ ἡ φθορά, πὼς ὅπου νά 'ναι θὰ καταποντιστῆ μέσα στὰ βαθυγάλανα νερὰ τῶν καναλιῶν της.

Ο ΣΥΝΔΕΤΙΚΟΣ κρίκος ἀνάμεσα σὲ μιὰ δραστηριότητα ὁλοκληρωτικὰ σχεδὸν ἀφιερωμένη στὴ «βεντούτα» καὶ στὴν προηγούμενη περίοδο, ὅπου ὁ Γκουάρντι ζωγράφιζε κυρίως ἀνθρώπινες μορφές, πρέπει ν' ἀναζητηθῆ στὶς «φανταστικὲς ἀπόψεις» ἢ «καπρίτσια», ὅπως αὐτὰ ποὺ ἀναφέραμε κιόλας (τῆς Βόρμς, τῆς Οὐάσιγκτον καὶ τοῦ Μιλάνου), ποὺ τὸ ὕφος τους εἶναι σύμφωνο μὲ τὴν τάση ποὺ ἐπέβαλε ὁ Μάρκο Ρίτσι κι ἀκολούθησε ὁ Μαριέσκι καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸν ὁ Καναλέττο.

Σ' αὐτὰ τὰ ἔργα τῆς φαντασίας θὰ προστεθοῦν σὲ λίγο κι ἄλλοι πίνακες πιὸ θεαματικοὶ καὶ πιὸ περίπλοκοι, ὅπως τὸ *Καπρίτσιο* τῆς συλλογῆς Στόνορ τοῦ Λονδίνου ἢ τὸ ἄλλο τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Οὐάσιγκτον. Στὸ εἶδος αὐτὸ ὁ Φραντσέσκο, μὲ ἀπόλυτη ἐλευθερία, μακριὰ ἀπὸ κάθε δέσμευση, ἐκφράζει τὴν ὀπτική του συγκίνηση μὲ τόση ἐπιδεξιότητα, ὥστε τὸ ἔργο νὰ γίνεται καθαρὸ αἴσθημα, ἄλλοτε χαρούμενο, ἄλλοτε δραματικό. Μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ κατανοήση τὴν ἑρμηνεία τῆς Βενετίας ὅπως τὴν ἔχει συλλάβει ὁ Γκουάρντι: τίποτα τὸ ρομαντικὸ ἢ τὸ ἐμπρεσιονιστικό, μόνο ἕνα ἔργο ποὺ γεννιέται ἀπ' τὴν ποίηση τοῦ «καπρίτσιου», μὲ χαρακτήρα γνήσιου ροκοκό, ὅπου ὁ ξέφρενος ρυθμὸς τοῦ χρωστήρα ἐξαφανίζει κάθε παραφωνία, κάθε δυσαρμονία ἀνάμεσα στὴ φαντασία καὶ στὴν πραγματικότητα.

Στὰ σχέδια τοῦ ζωγράφου (τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ εἶναι συγκεντρωμένα στὸ Μουσεῖο Κορρὲρ τῆς Βενετίας) μπορεῖ κανεὶς εὔκολα νὰ παρακολουθήση τὰ διάφορα στάδια ποὺ περνᾶ ἡ σκέψη τοῦ Φραντσέσκο Γκουάρντι καθὼς προετοιμάζει μιὰ σύνθεση «ροκοκό». Ἔχει σημασία τὸ ὅτι ὁ Φραντσέσκο, ἀμέσως μετὰ τὸ θάνατο τοῦ μεγαλύτερου ἀδελφοῦ του, ἀφοσιώνεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὴ «βεντούτα». Φαίνεται ὅτι τὸ εἶδος αὐτὸ ἦταν τότε πολὺ ἐμπορικὸ καὶ τὸ συμπαθοῦσε πολὺ ἡ ξένη πελατεία. Φαίνεται φυσικὸ ὅτι ἡ κρίση τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς στὰ χρόνια 1760 - 1770 ἀνάγκασε τὸν Γκουάρντι νὰ ἐγκαταλείψη τὴ ζωγραφικὴ στὴν ὁποία εἰδικευόταν τὸ ἐργαστήριο τοῦ ἀδελφοῦ του. Σίγουρα θὰ σκέφτηκε ὅτι ἡ τεχνοτροπία τοῦ ἐργαστηρίου αὐτοῦ ἄρεσε ὅλο καὶ λιγότερο στὸ πλατὺ κοινό. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι συνειδητὰ ζήτησε διέξοδο σ' ἕνα εἶδος ποὺ θὰ τοῦ ἐπέτρεπε ν' ἀπομονωθῆ γιὰ νὰ προφυλαχθῆ ἀπὸ τὸ νεοκλασικὸ ρεῦμα ποὺ ἐπικράτησε ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα. Δουλεύοντας γιὰ λογαριασμὸ μιᾶς ξένης κυρίως πελατείας, ὁ Γκουάρντι κατόρθωσε νὰ ὑπηρετῆ λαθραῖα, μιὰ ποὺ ἦταν πιὰ ξεπερασμένο, ἕνα ὕφος ποὺ τὸ ἑρμήνευε θαυμάσια. Παρὰ τὸν

ἐξοντωτικὸ διωγμὸ ποὺ τοῦ εἶχε κηρύξει ἡ κριτικὴ (ὁ 'Αντὸν Μαρία Τζανέττι οὔτε κὰν τὸν ἀναφέρει στὸ βιβλίο του ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1771 καὶ ποὺ θεωρεῖται μολαταῦτα βασικὸ ἔργο γιὰ τὴ βενετσιάνικη ζωγραφική), ὁ Γκουάρντι παίρνει ἀκόμα καὶ κρατικὲς παραγγελίες γιὰ πίνακες μὲ χρονικογραφικὸ χαρακτήρα, σὰ νὰ ἦταν ὁ ἀναγνωρισμένος σχολιαστὴς τῶν γεγονότων τῆς δημόσιας ὅσο καὶ τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς. Δὲν ἀπαξιώνει νὰ ἐκμεταλλευθῆ τὴν ἄμεση ἔμπνευση ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, τῆς δίνει ἐλεύθερη ἑρμηνεία, στηριγμένος στὴ φαντασία του. 'Ο ἴδιος περιορίζεται στὸ ρόλο τοῦ ἁπλοῦ δεξιοτέχνη, τοῦ μοντέρνου «ρεπόρτερ», χωρὶς νὰ πάψη γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ νὰ ζωγραφίζη «καπρίτσια» καὶ ἀπόψεις τῆς Βενετίας. Αὐτὴ ἡ ἀπομόνωσή του ἀπὸ τὴν τάση τῆς ἐποχῆς τοῦ ἐπιτρέπει νὰ διατηρήση τὴ σχέση του μὲ τὴν παράδοση τοῦ ροκοκό. Δίνει ὡστόσο κι ἐδῶ μιὰ προσωπική, γοητευτικὴ ἑρμηνεία, μὲ τόνους ἐλεγειακούς.

ΜΙΑ «ΒΕΝΤΟΥΤΑ» ὅπως ἐκείνη ποὺ τιτλοφορεῖται *'Η νησίδα τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο Ματζόρε* (Μουσεῖο τῆς Γλασκώβης) μᾶς θυμίζει τὸν Καναλέττο, μὲ τὴ στερεότητα τῶν κτισμάτων ποὺ συνωστίζονται γύρω ἀπ' τὴν ἐπιβλητικὴ ἐκκλησία, μὲ τὴ φυσικότητα τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν στὰ καταστρώματα τῶν πλοίων καὶ μὲ τὴν ἀπεραντοσύνη τοῦ οὐρανοῦ, ποὺ ἀνοίγεται ἐλεύθερος πρὸς τὰ ἀπροσμέτρητα ὕψη. 'Ο πίνακας αὐτὸς χρονολογεῖται κατὰ πάσα πιθανότητα γύρω στὸ 1760 καὶ πρέπει ἑπομένως νὰ εἶναι σύγχρονος μὲ τὴ *Γέφυρα τοῦ Ριάλτο* ("Ιδρυμα Γκιουλμπενκιάν, Λισσαβώνα), τὴν *Πλατεία τοῦ 'Αγίου Μάρκου* (Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο Νέας 'Υόρκης) καὶ τὴν *'Εκκλησία τῆς Σάντα Μαρία ντέλλα Σαλοῦτε* ('Ινστιτοῦτο Τέχνης τοῦ Σικάγου).

'Ακρογωνιαῖο λίθο στὴ σταδιοδρομία τοῦ Γκουάρντι σὰ ζωγράφου σκηνῶν ἀπ' τὴ ζωὴ τῆς Βενετίας ἀποτελεῖ ἡ σειρὰ τῶν ἐλαιογραφιῶν του ποὺ ἀπεικονίζουν τὶς *'Εορτὲς πρὸς τιμὴν τοῦ Δόγη 'Αλβίζε Δ' Μοτσενίγκο*. 'Ο Γκουάρντι τὶς ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ χαρακτικὰ τοῦ Μπρουστολόν, ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 1776 καὶ βασίζονται σὲ σχέδια τοῦ Καναλέττο. "Οσες ἀπὸ αὐτὲς ἔχουν περισσότερη φυσικότητα καὶ περισσότερο «ἀέρα», ὅπως ἡ *'Αναχώρηση τοῦ «Βουκένταυρου» γιὰ τὸ Λίντο* (Παρίσι, Λοῦβρο), *'Ο «Βουκένταυρος» στὸν "Αγιο Νικόλαο τοῦ Λίντο* (ἐπίσης στὸ Λοῦβρο) καὶ τὸ *Γεῦμα ποὺ προσφέρει ὁ Δόγης στὴν αἴθουσα τῶν συμποσίων* (Μουσεῖο Νάντης), χρονολογοῦνται στὸ 1770 περίπου ἢ λίγο μετὰ καὶ παρουσιάζουν πολλὲς ὁμοιότητες μὲ τὶς ἐλαιογραφίες ποὺ φυλάσσονται στὸ "Ιδρυμα Γκιουλμπενκιάν (*'Ο ἑορτασμὸς τῆς 'Αναλήψεως στὴν Πλατεία τοῦ 'Αγίου Μάρκου, Οἱ λεμβοδρομίες τοῦ Κα' Φόσκαρι, 'Η γέφυρα τοῦ Ριάλτο*). Σ' αὐτὴ τὴ σειρά, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἔντονο ἀσημένιο φωτισμό, ὁ οὐράνιος χῶρος ποὺ ζωγραφίζει ὁ Γκουάρντι δὲν εἶναι πιὰ ἐκεῖνος τοῦ Καναλέττο, ποὺ πάντα διαγράφεται μὲ ἀκρίβεια. 'Εδῶ γίνεται ἀπατηλὸς καὶ φανταστικὸς καὶ τείνει ν' ἁπλωθῆ πρὸς τὸ ἄπειρο στερέωμα. Οἱ πίνακες αὐτοὶ δημιουργοῦν, μὲ τοὺς παλμοὺς τοῦ φωτὸς ποὺ παίζει πάνω στὰ ἀντικείμενα καὶ στὶς ἀνθρώπινες φιγοῦρες, μιὰ ἔντονη αἴσθηση ζωῆς καὶ κίνησης. Τὸ *Γεῦμα ποὺ προσφέρει ὁ Δόγης* τὸ διακρίνει ἡ σπάνια τονικὴ ἁρμονία καὶ ἡ ἀπεραντοσύνη τοῦ βάθους.

'Η *Πλατεία τοῦ 'Αγίου Μάρκου*, τοῦ 'Ιδρύματος Γκιουλμπενκιάν, εἰκονίζεται τὴ στιγμὴ ποὺ πάνω ἀπ' τὸν ἀνοιχτὸ χῶρο δεσπόζει ἕνα πελώριο συγκρότημα ἀπὸ ξύλινες κατασκευές, ποὺ στήθηκαν εἰδικὰ γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς 'Αναλήψεως. Μὲ αὐτὸ τὸ σκηνικὸ καὶ μὲ τὴν ἐκκλησία στὸ βάθος ἡ πλατεία φαίνεται πιὸ ἀπέραντη, τὸ κωδωνοστάσιο πιὸ λεπτοκαμωμένο καὶ οἱ ἀνθρώπινες φιγοῦρες πιὸ κομψὲς καὶ πιὸ «ζωντανές». 'Υπάρχει αἰσθητὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς μορφὲς αὐτοῦ τοῦ πίνακα καὶ στὶς ἄλλες, τὶς πιὸ ρεαλιστικές, τῶν ἔργων τῆς περιόδου 1760 - 1771. 'Η *Πλατεία* ἀνοίγει κιόλας τὸ δρόμο στὰ ἔργα τῶν ἑπόμενων χρόνων, ποὺ ἡ δομή τους θὰ εἶναι πιὸ σύνθετη, πιὸ νευρώδης.

Στὰ 1780 - 85 περίπου χρονολογεῖται ἡ ἐξαίσια *"Αποψη τῆς νησίδας τοῦ Σὰν Πιέτρο ντὶ Καστέλλο*, ὅπου δεσπόζει ἡ μητρόπολη μὲ τὸ κωδωνοστάσιό της ("Ιδρυμα Γκιουλμπενκιάν). 'Η φωτεινότητα τῶν χρωματικῶν τόνων τονίζεται μὲ σκοῦρες πινελιές, ποὺ φαίνονται καμιὰ φορὰ σὰ νὰ περιορίζωνται σὲ ἁπλὲς γραμμὲς μὲ πένα, ὑποδηλώνοντας μόλις τὶς σκιές. 'Ασημένια σύννεφα ἁρμενίζουν στὸν οὐρανό, δημιουργώντας μιὰ ἁρμονικὴ ἰσορροπία ὄγκων σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ κινοῦνται πυρετικὰ πάνω στὰ πλοιάρια. Περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον, ὁ πίνακας αὐτὸς ὑπογραμμίζει τὴν παιχνιδιάρικη διάθεση τοῦ Γκουάρντι καὶ προβάλλει τὸ χαρούμενο ὅραμα τοῦ κόσμου τοῦ ροκοκό, ποὺ ἦταν ὁ κόσμος του.

ΟΠΩΣ ΕΙΔΑΜΕ πιὸ πάνω, τὰ *«Καπρίτσια»* κατέχουν σημαντικὴ θέση στὴ ζωγραφικὴ δημιουργία τοῦ Φραντσέσκο Γκουάρντι, εἴτε ἁψίδες θριάμβου ἀπεικονίζουν, εἴτε στέγες ἐρειπωμένων κλασικῶν κτιρίων, εἴτε νησιά, ποὺ γύρω τους μυρμηγκιάζουν πλοιάρια κατάφορτα ἀπὸ μικροσκοπικὲς φιγοῦρες ἐπιβατῶν, καὶ ὅπου ὑψώνονται ἑτοιμόρροπες γοτθικὲς ἐκκλησίες, διαβρωμένες ἀπὸ τὸν χρόνο.

Τὰ τρία *Καπρίτσια* τοῦ πύργου τοῦ Κολλορέντο (Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο Νέας 'Υόρκης) ξαφνιάζουν τὸ θεατὴ μὲ τὶς μεγάλες ἀσημένιες ἐπιφάνειες, μὲ τοὺς ἀχανεῖς οὐρανούς τους, ὅπου κυριαρχεῖ ἕνα ἀσημένιο φῶς ποὺ θυμίζει τὶς *'Ιστορίες τοῦ Τωβία*. Θυμίζουν πολὺ μουσικοὺς «αὐτοσχεδιασμούς», ὅπως τὸ *Καπρίτσιο* μὲ τὴν κρήνη καὶ τὴν πυραμίδα, τῆς συλλογῆς Ντέηβιντ Βίλλιερς τοῦ Λονδίνου.

1 - *Ἄποψη τοῦ Καστὲλ Κόγκολο* (1782 — 24 × 19 ἑκ.), Βενετία, Μουσεῖο Κορρέρ.

2 - *Οἱ Γάμοι τοῦ Τωβία* (λεπτομέρεια), Βενετία, Ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου Ραφαήλ.

3 - *Ἡ πυρκαϊὰ τοῦ Ἁγίου Μαρκουόλα* (1789 — 30 × 44 ἑκ.), Βενετία, Μουσεῖο Κορρέρ.

Ὅσο περνοῦν τὰ χρόνια ὁ Γκουάρντι ἀπομακρύνεται ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ νεοκλασικὸ καλλιτεχνικὸ ρεῦμα, ποὺ εἶναι ἐπίσημα ἀναγνωρισμένο τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ἐνδεικτικὸ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ γλύπτης ποὺ ἦταν τότε τῆς μόδας, ὁ Ἀντόνιο Κανόβα, ἐκλέγεται μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βενετίας τὸ 1776, ὀχτὼ χρόνια πρὶν γίνη δεκτὸς σ' αὐτὴν ὁ Γκουάρντι σὰν ἐκπρόσωπος τῆς ζωγραφικῆς πανοραμικῶν «ἀπόψεων». Φαίνεται πιθανό, ἄλλωστε, ὅτι ὁ τίτλος αὐτὸς τοῦ δόθηκε μὲ κάποια διάθεση εἰρωνείας.

Ο ΠΙΝΑΚΑΣ ποὺ εἰκονίζει τὴν *Πλατεία τοῦ Ἁγίου Μάρκου*, μὲ τὴν πλατεία διακοσμημένη γιὰ τὸν ἑορτασμὸ τῆς Ἀναλήψεως, σύμφωνα μὲ σχέδια τοῦ Μπερναρντίνο Μακκαρούτσι, εἶναι μεταγενέστερος ἀπ' τὸ 1776· ὁ ἀντίστοιχός του πίνακας, ἡ *Πύλη τοῦ Ναυστάθμου*, βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης τῆς Βιέννης. Ὁ ἴσκιος τοῦ κωδωνοστασίου τοῦ Ἁγίου Μάρκου μοιάζει σὰ ν' ἀποσπᾶ τὴν πλατεία ἀπὸ τὴν πεζὴ πραγματικότητα, νὰ τὴν ἀπομονώνη καὶ νὰ τὴ μεταφέρη σ' ἕναν κόσμο ὀνειρικό, κάτω ἀπ' τὶς ἀκτίνες τοῦ ἥλιου ποὺ τὴν πυρπολοῦν καὶ τὴ σιγολιώνουν. Ἐνῶ οἱ σύγχρονοί του ἐπιζητοῦσαν νὰ ἐπιτύχουν μιὰ ἀντικειμενικὴ σιγουριὰ τῆς φόρμας, ὁ Γκουάρντι, ἀντίθετα, ὠθοῦσε ὡς τὰ ἄκρα τὴν τάση του νὰ ἐξαϋλώνη τὴν πραγματικότητα. Ἡ ἄκρα εὐαισθησία του φανερώνεται ἐπίσης στὶς δυὸ ἀναμνηστικὲς ἐλαιογραφίες ποὺ ζωγράφισε τὸ 1782: τὴν πρώτη γιὰ νὰ ἀπαθανατίση τὴν ἐπίσκεψη τοῦ Πάπα Πίου ΣΤ' στὴ Βενετία, τὴ δεύτερη γιὰ ν' ἀπεικονίση τὴ διαμονὴ τοῦ μεγάλου δούκα τῆς Ρωσίας μὲ τὴ σύζυγό του, ποὺ ὁ κόσμος τοὺς ἔλεγε «ὁ κόμης καὶ ἡ κόμησσα τοῦ Βορρᾶ». Εἶναι σκηνὲς φανερὰ χρονικογραφικὲς («ντοκυμανταίρ»), ὅπως καὶ τὸ ἔργο *Ὁ Πάπας Πίος ΣΤ' δέχεται τὸ Δόγη στὸ Σὰν Ζανίπολο* (ἰδιωτικὴ συλλογή, Μιλάνο) ἢ ἡ *Συναυλία κυριῶν πρὸς τιμὴν τῶν Κομήτων τοῦ Βορρᾶ* (Παλαιὰ Πινακοθήκη Μονάχου). Τὰ δυὸ αὐτὰ ἔργα, περισσότερο ἀπ' ὅλα ὅσα μνημονεύσαμε ὡς τώρα, δείχνουν πῶς ὁ Γκουάρντι καταργεῖ βαθμηδὸν τὰ ὅρια ἀνάμεσα στὴν πραγματικότητα καὶ στὴ φαντασία, ὡς τὸ σημεῖο νὰ κάνη ν' ἀναδύεται ἕνας κόσμος ὅλο καὶ πιὸ ἐξωπραγματικὸς καὶ μαγικός, μὲ μορφὲς καὶ σχήματα ποὺ μοιάζουν σχεδὸν φασματικά.

Στὸ φευγαλέο καὶ ἀβέβαιο βάθος τῆς αἴθουσας συναυλιῶν τοῦ Καζίνο δίνουν ζωὴ τὸ ἀστραφτοκόπημα τῶν στιλπνῶν πολυελαίων ἀπὸ γυαλὶ Μουράνο, ἡ ἀντανάκλαση ἀπ' τοὺς καθρέφτες ροκοκό, ἡ παρουσία τῶν μουσικῶν ποὺ παίζουν βιολὶ στὸν ἐξώστη, τὸ λαμπροφορεμένο πλῆθος τῶν ἐπισκεπτῶν. Καὶ δὲ χρειάζονται παρὰ μερικὲς πινελιὲς τοῦ Γκουάρντι, γιὰ νὰ γεννηθῆ ἀπὸ τὶς ἀντιθέσεις τῶν φωτισμῶν ὁ ρυθμὸς ποὺ βάζει τὰ πάντα σὲ ἀδιάκοπη κίνηση. Εἶναι ἐκπληκτικὸ μὲ πόση δύναμη ὁ χρωστήρας τοῦ Γκουάρντι μεταμορφώνει τὸ καθετὶ ποὺ ἀγγίζει. Ἐδῶ, τώρα, ἔχει μετατρέψει τὸ πεζὸ «ρεπορτὰζ» ἀπὸ ἕνα σύγχρονό του γεγονὸς σ' ἕνα ξέφρενο σχεδὸν στροβίλισμα ἐντυπώσεων.

Ἐξίσου ὑποβλητικὴ εἶναι ἡ σκηνὴ ὅπου ὁ *Πάπας Πίος ΣΤ' δίνει τὴν εὐλογία του* ἀπ' τὸν ἐξώστη τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου καὶ Ἁγίου Παύλου (Σὰν Ζανίπολο στὸ βενετσιάνικο ἰδίωμα). Σ' αὐτὸν τὸν πίνακα, ποὺ βρίσκεται στὸ Ἀσμολιανὸ Μουσεῖο τῆς Ὀξφόρδης (ὑπάρχουν πολλὲς παραλλαγές του), ἡ κίνηση τοῦ πλήθους φτάνει ὡς τὸ παραλήρημα καὶ μετατρέπεται σὲ ἐκφραστικὸ μοτίβο σχεδὸν ἔμμονο, χάρη στὸ χρωστήρα ποὺ πάλλεται ὁλοένα καὶ περισσότερο.

Στοὺς πίνακες *Οἱ λεμβοδρομίες στὸ Μεγάλο Κανάλι* (συλλογὴ Μοντιάνο Βολωνίας, 1791) καὶ *Ἡ γέφυρα τοῦ Ριάλτο*, ποὺ ἔγιναν τὴν ἴδια περίπου ἐποχή, οἱ λεπτομέρειες ἐκμηδενίζονται, τὰ πρόσωπα, μακριὰ στὸ βάθος, δὲν εἶναι πιὰ παρὰ χρωματιστὲς κουκίδες.

Τὸ σχέδιο ποὺ τιτλοφορεῖται *Ἡ μικρὴ πλατεία τῆς Φενίτσε* καὶ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Κορρὲρ τῆς Βενετίας εἶναι, πολὺ πιθανόν, ἀπ' τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Γκουάρντι. Ἡ πρόσοψη τοῦ θεάτρου, ποὺ μόλις τὸ εἶχε τελειώσει ὁ Σέλβα, σὲ αὐστηρὸ νεοκλασικὸ ρυθμό, μοιάζει νὰ διαλύεται, σὰ θρυμματισμένη, μέσα στὸ τρεμοπαίξιμο τῶν φωτισμῶν, ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ σπασμένες γραμμές. Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε τὸ σχέδιο αὐτό, ποὺ ἔχει πνεῦμα σχεδὸν τραγικό, σὰν τὴν πνευματικὴ διαθήκη τοῦ καλλιτέχνη. Ἐδῶ ὁ Φραντσέσκο Γκουάρντι ὄχι μόνο ἀγωνίζεται ἀπεγνωσμένα κατὰ τῶν τάσεων τῆς νεοκλασικῆς τέχνης ποὺ θριαμβεύει, παρὰ μᾶς ἐκμυστηρεύεται καὶ τὶς βαθύτερες ἀνησυχίες του. Θέλει νὰ θέση τὴν εὐαισθησία του στὴν ὑπηρεσία ἑνὸς νέου ρεαλισμοῦ, ὅπου θὰ σμίγουν καὶ θὰ συγχωνεύωνται τὰ ἀντίθετα χαρακτηριστικὰ τοῦ νεοκλασικισμοῦ καὶ τῆς δικῆς του τεχνοτροπίας. Ἡ ἑρμηνεία ποὺ δίνει αὐτὸς στὸ ροκοκὸ εἶναι μιὰ ἑρμηνεία ἐντελῶς δική του, ἐντελῶς προσωπική, διαποτισμένη ἀπ' τὴ δική του λυρικὴ αἴσθηση, ἀπ' τὴ δική του δύναμη ὑποβολῆς, ἀπ' τὴ δική του διακοσμητικὴ ἰδιοφυΐα.

Ο ΠΩΣ ΤΟ ΕΡΓΟ τοῦ Μότσαρτ στὴν τελευταία του φάση, ἔτσι κι οἱ τελευταῖες «βεντοῦτες» τοῦ Γκουάρντι ξεχειλίζουν ἀπὸ ἀγωνία καὶ μελαγχολία, ποὺ ἀποκαλύπτουν ὄχι μόνο μιὰ ἠθικὴ παραίτηση, παρὰ καὶ μιὰ μεγάλη ἐσωτερικὴ συντριβή. Ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ φανῆ πὼς ἡ νεοκλασικὴ τέχνη ἔχει κερδίσει τὴ μάχη, ὁ Φραντσέσκο Γκουάρντι θὰ ἐγκαταλείψη κάθε καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Μ. ΚΟΡΝΗΛΙΟΣ

Οἱ πίνακες



I. ΑΓΙΟΣ ΣΕ ΕΚΣΤΑΣΗ (γύρω στὰ 1740 — 87 × 69 ἑκ.). *Τρέντο, Ἐθνικὸ Μουσεῖο.* — Αὐτὸν τὸν πίνακα φαίνεται ὅτι ὁ Γκουάρντι τὸν ἔχει ἐμπνευσθῆ ἀπὸ τὸν *"Αγιο Ὑάκινθο ποὺ κρατάει τὸ ἀρτοφόριο,* ὅπως εἰκονίζεται σ' ἕναν πίνακα ποὺ ζωγράφισε ὁ Πιατσέττα γύρω στὸ 1738 γιὰ τὴν Ἐκκλησία τῶν Ἰησουιτῶν στὴ Βενετία. Τὸ ἔργο ἔχει στὴν πίσω ὄψη τὴν ὑπογραφὴ «F.co Guardi f.».



II. Η ΕΛΠΙΔΑ (1747 — 161 × 76 ἑκ.). *Φλόριντα, Σαραζότα, Μουσεῖο Τέχνης Τζὼν καὶ Μέημπελ Ρίνγκλινγκ.* — Τὸ ἀλληγορικὸ αὐτὸ ἔργο, μαζὶ μὲ τὴν *Πίστη,* ποὺ βρίσκεται στὸ ἴδιο Μουσεῖο, εἶναι ἀπὸ τὰ κυριότερα ἔργα τοῦ Γκουάρντι μὲ βασικὸ θέμα τὴν ἀνθρώπινη μορφή. Ἡ *Ἐλπίδα* εἶχε ὑπογραφὴ καὶ χρονολογία ποὺ σβήστηκαν σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἀπόπειρες ἀποκατάστασης τοῦ ἔργου.



III. «ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ» (γύρω στὰ 1750 — 104 × 124 ἑκ.). *Βόρμς, Ἵδρυμα Τέχνης Χάιλσχοφ.* — Αὐτὸ τὸ ἐξιδανικευμένο τοπίο μὲ τὰ ἐρείπια τοῦ ρωμαϊκοῦ ναοῦ καὶ τοὺς βοσκοὺς εἶναι τὸ «ταίρι» ἐκείνου ποὺ βρίσκεται στὸ Σμιθσόνειο Ἰνστιτοῦτο τῆς Οὐάσιγκτον. Τὰ δυὸ ἔργα, τῆς ἴδιας ἐποχῆς, συγγενεύουν τεχνοτροπικὰ μὲ τὶς *Ἱστορίες τοῦ Τωβία.* Τὸ ἔργο ἔχει τὴν ὑπογραφὴ «F.co G.di».



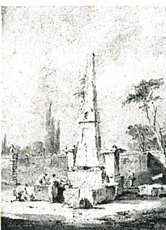
IV. «ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ» (γύρω στὰ 1750 — 94 × 133 ἑκ.). *Μιλάνο, Συλλογὴ Κρέσπι.* — Τὸ ἔργο αὐτὸ καὶ τὸ «ταίρι» του ἴσως προορίζονταν γιὰ ὑπέρθυρα, ὅπως κι ἐκεῖνο τῆς Βόρμς, καὶ εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Μάρκο Ρίτσι. Ἀλλὰ ἡ ἀσημένια φωτεινότητα τῶν χρωμάτων καὶ ἡ ἐλευθερία στὸ χειρισμὸ τοῦ χρωστήρα ἔχουν τὴ σφραγίδα τῆς τέχνης τοῦ Γκουάρντι.



V. Η ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΤΩΒΙΑ (γύρω στὰ 1750 — 80 × 342 ἑκ., λεπτομέρεια). *Βενετία, Ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου Ραφαήλ.* — Οἱ πληροφορίες ποὺ ἔχουμε γιὰ τὴ σειρὰ *Ἱστορίες τοῦ Τωβία* δὲν εἶναι πολὺ ἀκριβεῖς. Ἀμφισβητεῖται ἀκόμα τὸ ποιὸς ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς Γκουάρντι τὴ ζωγράφισε· φαίνεται ὅμως ὅτι ἦταν ὁ Φραντσέσκο καὶ ὅτι βασίστηκε σὲ σχέδια τοῦ μεγαλύτερου ἀδελφοῦ του.



VI. Η ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ ΤΟΥ «ΒΟΥΚΕΝΤΑΥΡΟΥ» ΓΙΑ ΤΟ ΛΙΝΤΟ (γύρω στὰ 1770 — 67 × 100 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ πίνακας εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς δώδεκα ποὺ ἀποτελοῦν τὴ σειρὰ *Ἑορτὲς πρὸς τιμὴν τοῦ Ἀλβίζε Δ' Μοτσενίγκο.* Ἡ σειρὰ αὐτὴ ζωγραφίστηκε μὲ βάση τὰ χαρακτικὰ τοῦ Μπρουστολὸν (1766), ποὺ κι αὐτὰ μὲ τὴ σειρά τους εἶχαν γίνει μὲ βάση σχέδια τοῦ Καναλέττο.



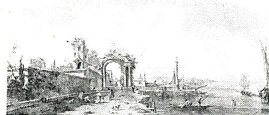
VII. «ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ» (18 × 15 ἑκ.). *Λονδίνο, Συλλογὴ Ντέηβιντ Βίλλιερς.* — Αὐτὸς ὁ μικρὸς πίνακας εἶναι χαρακτηριστικὸς τοῦ ποιητικοῦ ὕψους στὸ ὁποῖο ἔφτανε ὁ περιγραφικὸς λυρισμὸς τοῦ Γκουάρντι. Ἡ τάση τοῦ ζωγράφου πρὸς ἕνα φανταστικὸ κόσμο ὑλοποιεῖται ἐδῶ μὲ τὸ λεπτὸ καὶ ἐλεύθερο χειρισμὸ τοῦ χρωστήρα· ἐδῶ κι ἐκεῖ ὁ Γκουάρντι ἔχει κάνει λεπτὲς γραμμὲς μὲ πένα.



VIII. ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΝΗΣΙΔΑΣ ΤΟΥ ΣΑΝ ΠΙΕΤΡΟ ΝΤΙ ΚΑΣΤΕΛΛΟ (γύρω στὰ 1780 - 85 — 34 × 54 ἑκ.). *Λισσαβώνα, Ἵδρυμα Γκιουλμπενκιάν.* — Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα διατηρημένα τοπία τοῦ Γκουάρντι. Σὲ μιὰ σύνθεση ὅλο δυναμισμό, ὅλο ἀντιθέσεις ὁριζοντίων καὶ καθέτων ἀξόνων, ἡ γέφυρα, ἡ ἐκκλησία μὲ τὸ καμπαναριό της καὶ τὰ σπίτια εἶναι λουσμένα σὲ ἀστραφτερὸ φῶς.



IX. Ο ΕΟΡΤΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΝΑΛΗΨΕΩΣ ΣΤΗΝ ΠΛΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ (61 × 91 ἑκ.). *Λισσαβώνα, Ἵδρυμα Γκιουλμπενκιάν.* — Σ' αὐτὸ τὸ ἵδρυμα ὑπάρχουν δυὸ παραλλαγὲς τῆς πλατείας τοῦ Ἁγίου Μάρκου μὲ τὴ διακόσμηση γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Ἀναλήψεως. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ ἐντύπωση τοῦ χώρου, ποὺ φαίνεται τεράστιος, πολὺ μεγαλύτερος ἀπ' ὅ,τι στὴν πραγματικότητα.



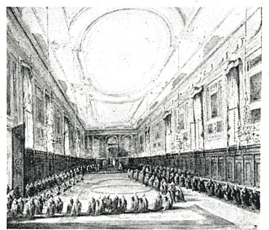
X - XI. «ΚΑΠΡΙΤΣΙΟ» ΣΤΗΝ ΟΧΘΗ ΤΗΣ ΛΙΜΝΟΘΑΛΑΣΣΑΣ (155 × 273 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο.* — Ἐκτὸς ἀπ' αὐτόν, ὑπάρχουν ἄλλοι δυὸ πίνακες ἀπὸ τὸν Πύργο τοῦ Κολλορέντο. Ὁ Γκουάρντι ἐδῶ, παρὰ τὶς τεράστιες διαστάσεις τοῦ ἔργου, ἔχει ἐνορχηστρώσει θαυμάσια τὰ μοτίβα του ἐπάνω σὲ μιὰ μελωδικὴ γραμμή, μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἀποδίδει τὴν ἀτμόσφαιρα.



XII. Η ΠΛΑΤΕΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ (29,5 × 45 ἑκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Τὸ 1776 ἡ Βενετία εἶχε προκηρύξει ἕνα διαγωνισμὸ γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς πλατείας, μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν ἑορτῶν τῆς Ἀναλήψεως. Τὸ ἔπαθλο κέρδισε τὸ σχέδιο τοῦ ἀρχιτέκτονα Μπερναρντίνο Μακκαρούτσι. Ἡ ἄποψη αὐτὴ τῆς πλατείας πρέπει νὰ ἔχη ζωγραφιστῆ μετὰ τὸ διαγωνισμό.



XIII. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΚΑΝΑΛΙΟΥ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΗΣ ΣΑΝΤΑ ΛΟΥΤΣΙΑ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΚΑΛΤΣΙ (48 × 98 ἑκ.). *Καστανιόλα (Λουγκάνο), Πινακοθήκη Τύσσεν - Μπορνεμίστσα.* — Τὸ Μεγάλο Κανάλι φαίνεται σὰ διαγώνιος ἀνάμεσα στὴν ἐκκλησία τῆς Σάντα Λουτσία (ποὺ γκρεμίστηκε γύρω στὰ μέσα τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα) καὶ στὴν ἐκκλησία τῶν Σκάλτσι.



XIV - XV. Ο ΠΑΠΑΣ ΠΙΟΣ ΣΤ' ΔΕΧΕΤΑΙ ΤΟ ΔΟΓΗ (82 × 71 ἑκ.). *Μιλάνο, ἰδιωτικὴ συλλογή.* — Αὐτὸς εἶναι ἕνας ἀπ' τοὺς τέσσερεις ἀναμνηστικοὺς πίνακες ποὺ παράγγειλαν οἱ δημοτικὲς ἀρχὲς τῆς Βενετίας στὸν Φραντσέσκο Γκουάρντι μὲ θέμα τὴν ἐπίσκεψη τοῦ πάπα Πίου ΣΤ' στὴ Βενετία τὸ 1782. Εἶναι ἀσφαλῶς ἕνα ἀπ' τὰ ἐπιβλητικότερα ἔργα τοῦ Ἰταλοῦ καλλιτέχνη.



XVI. Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΩΝ ΚΥΡΙΩΝ ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ ΤΩΝ ΚΟΜΗΤΩΝ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ (1782 — 67 × 91 ἑκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη.* — Ἄλλος ἕνας ἀπὸ τοὺς ἐπίσημους, «ἀναμνηστικοὺς» πίνακες τοῦ Γκουάρντι· ζωγράφισε μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ γιὰ νὰ ἀπαθανατίση τὴν ἐπίσκεψη τοῦ ἀρχιδούκα Παύλου τῆς Ρωσίας καὶ τῆς γυναίκας του Μαρίας Φιοντόροβνα στὴ Βενετία τὸ 1782.



XVII. ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΝΗΣΙΔΑΣ ΤΟΥ ΣΑΝ ΤΖΙΟΡΤΖΙΟ ΜΑΤΖΟΡΕ (γύρω στὰ 1765 — 71 × 114 ἑκ., λεπτομέρεια). *Γλασκώβη, Corporation Art Galleries.* — Αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι ἴσως μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες ἀπόψεις τῆς Βενετίας («βεντοῦτες») ποὺ ζωγράφισε ὁ Φραντσέσκο Γκουάρντι. Ἡ σύνθεση ἔχει πολὺ μεγαλύτερη ἐλευθερία ἀπ' ὅ,τι οἱ αὐστηρὰ ἀρχιτεκτονημένες συνθέσεις τοῦ Καναλέττο.

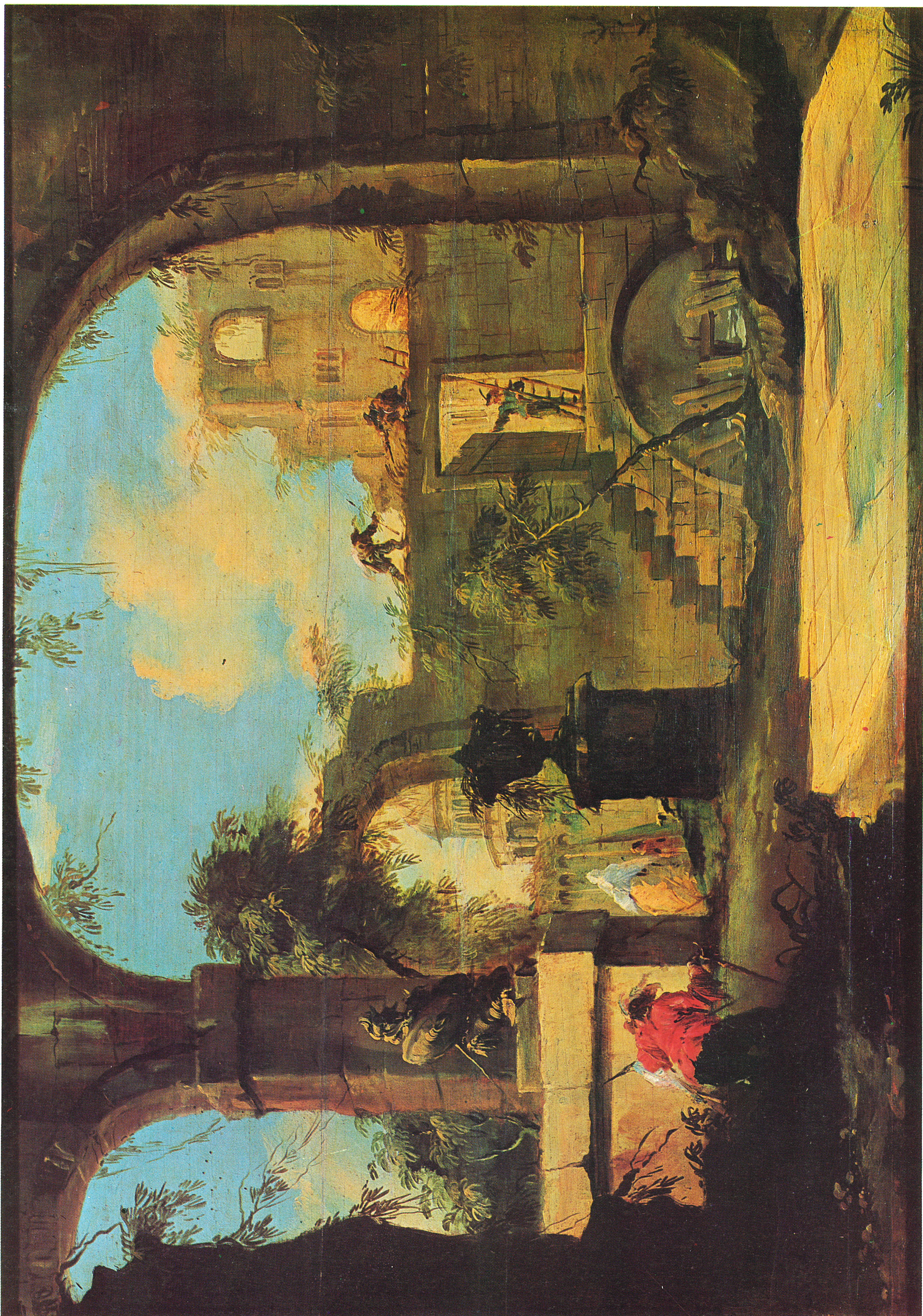
I







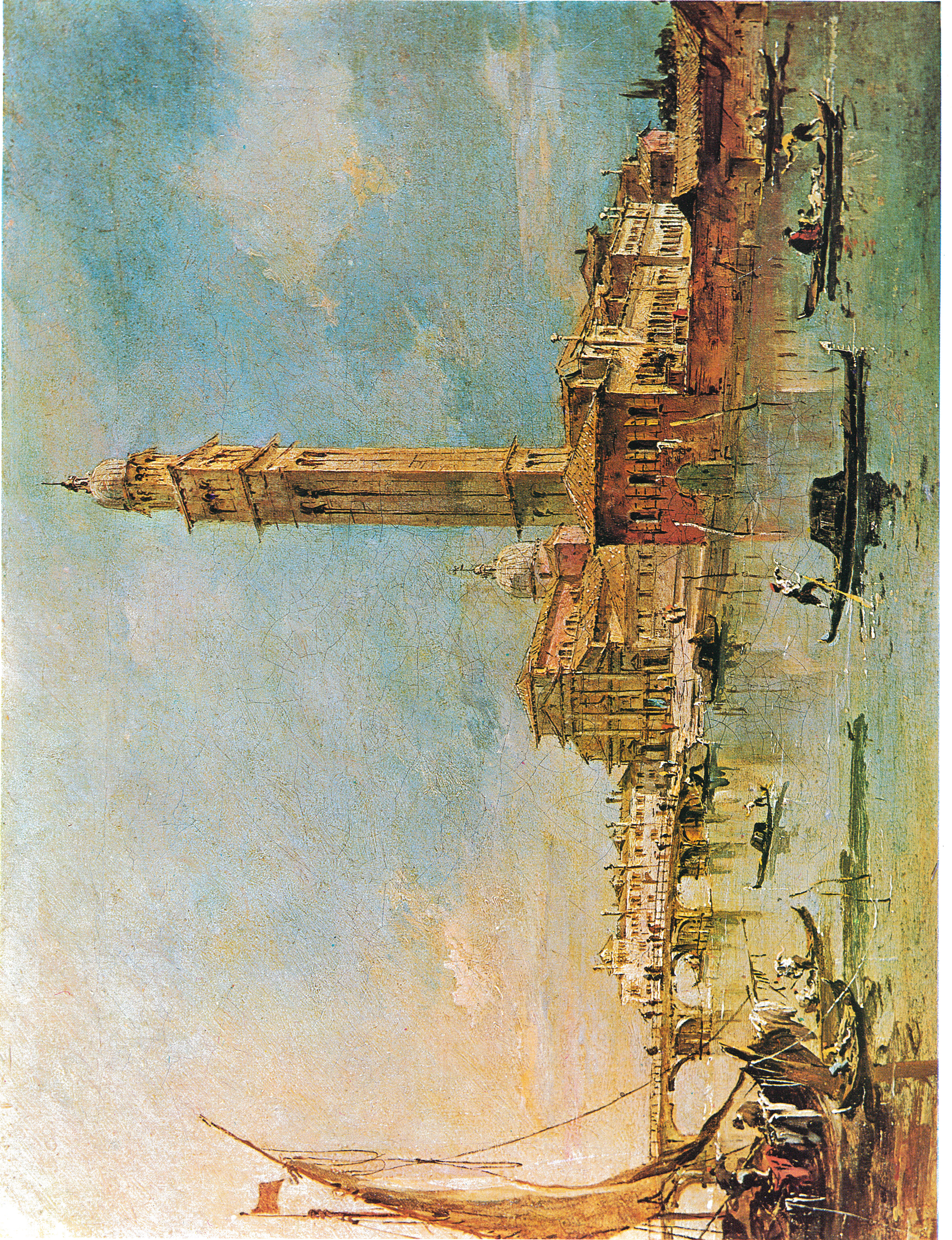
IV











IX

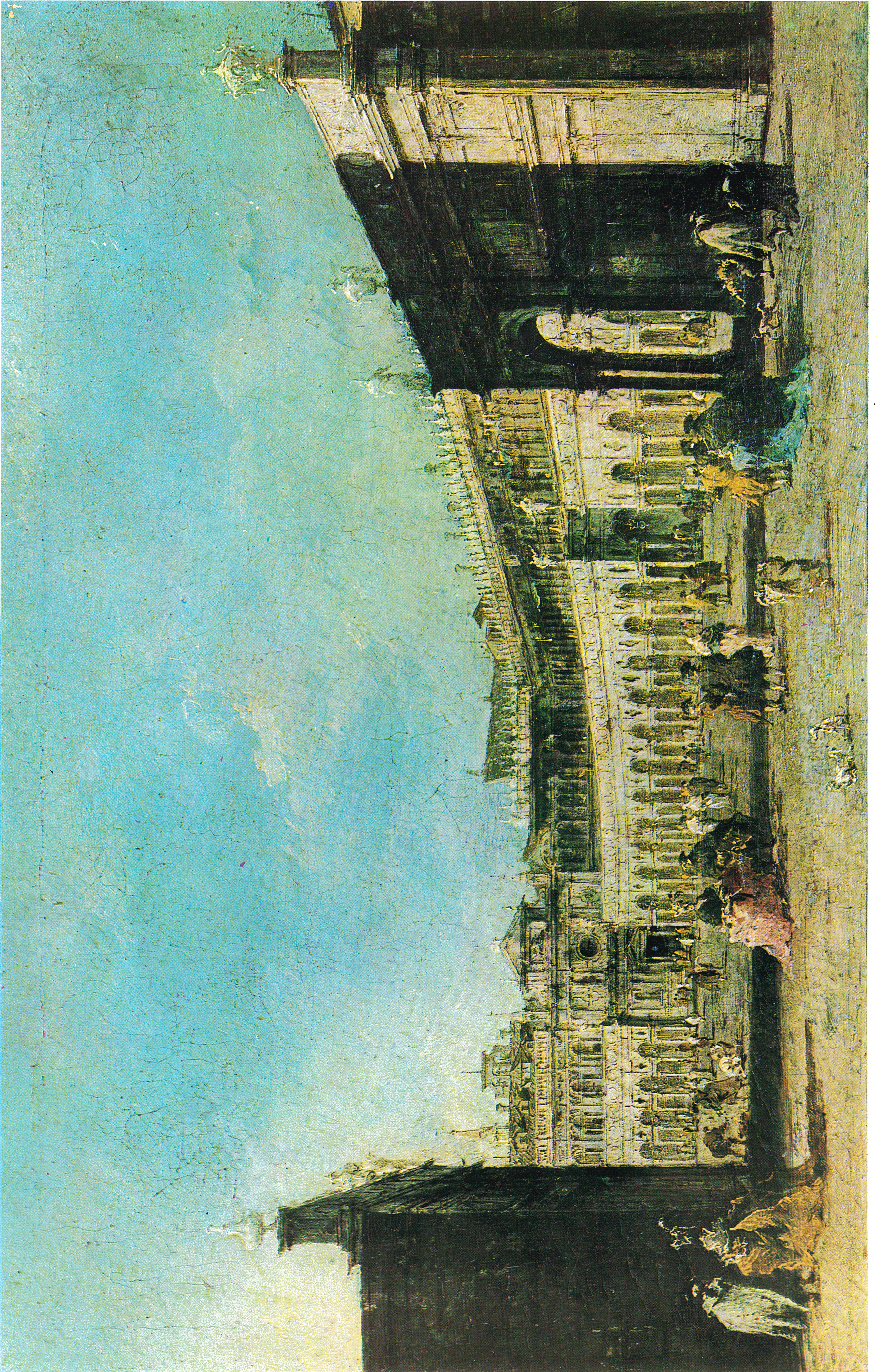


X



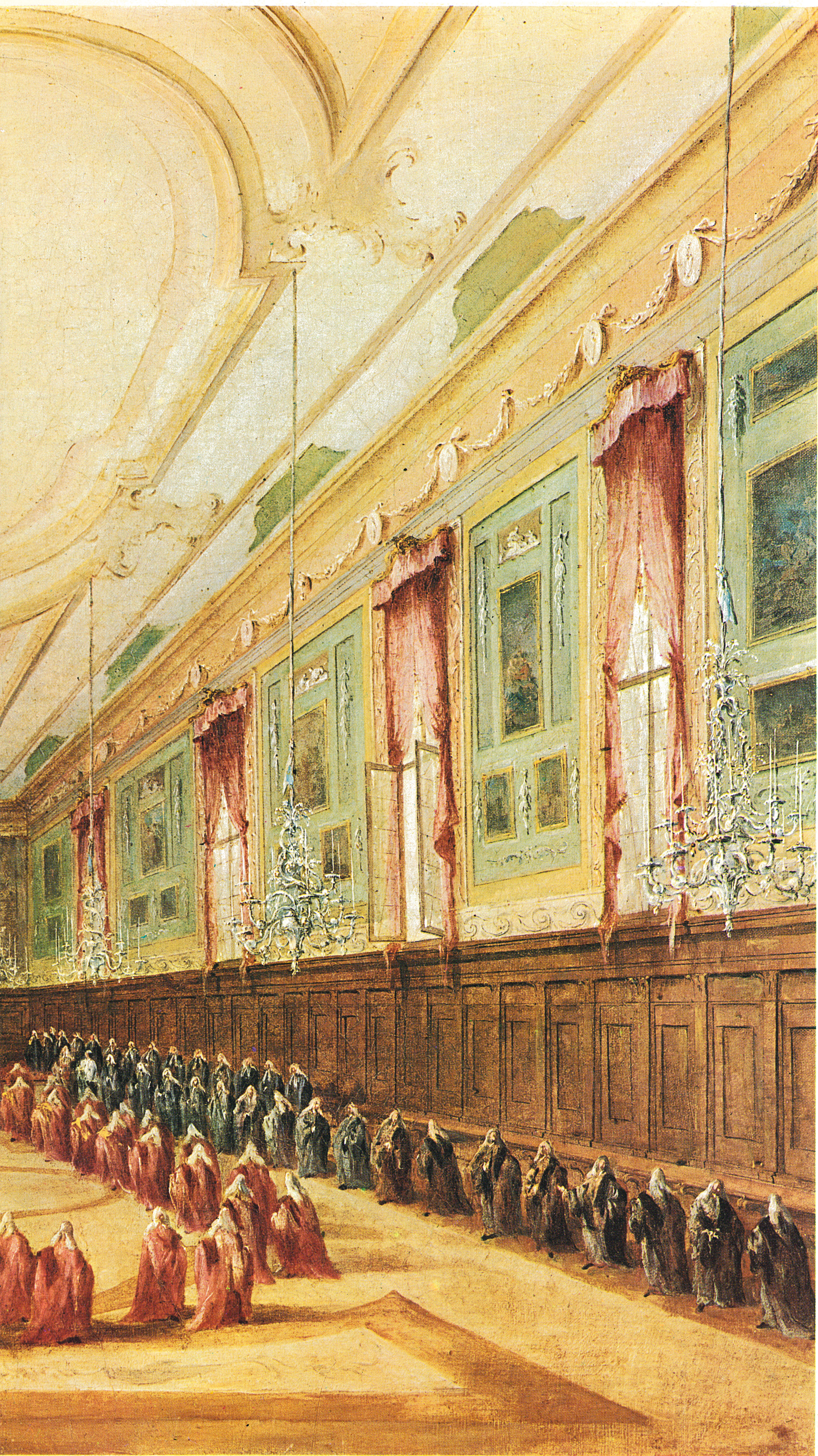




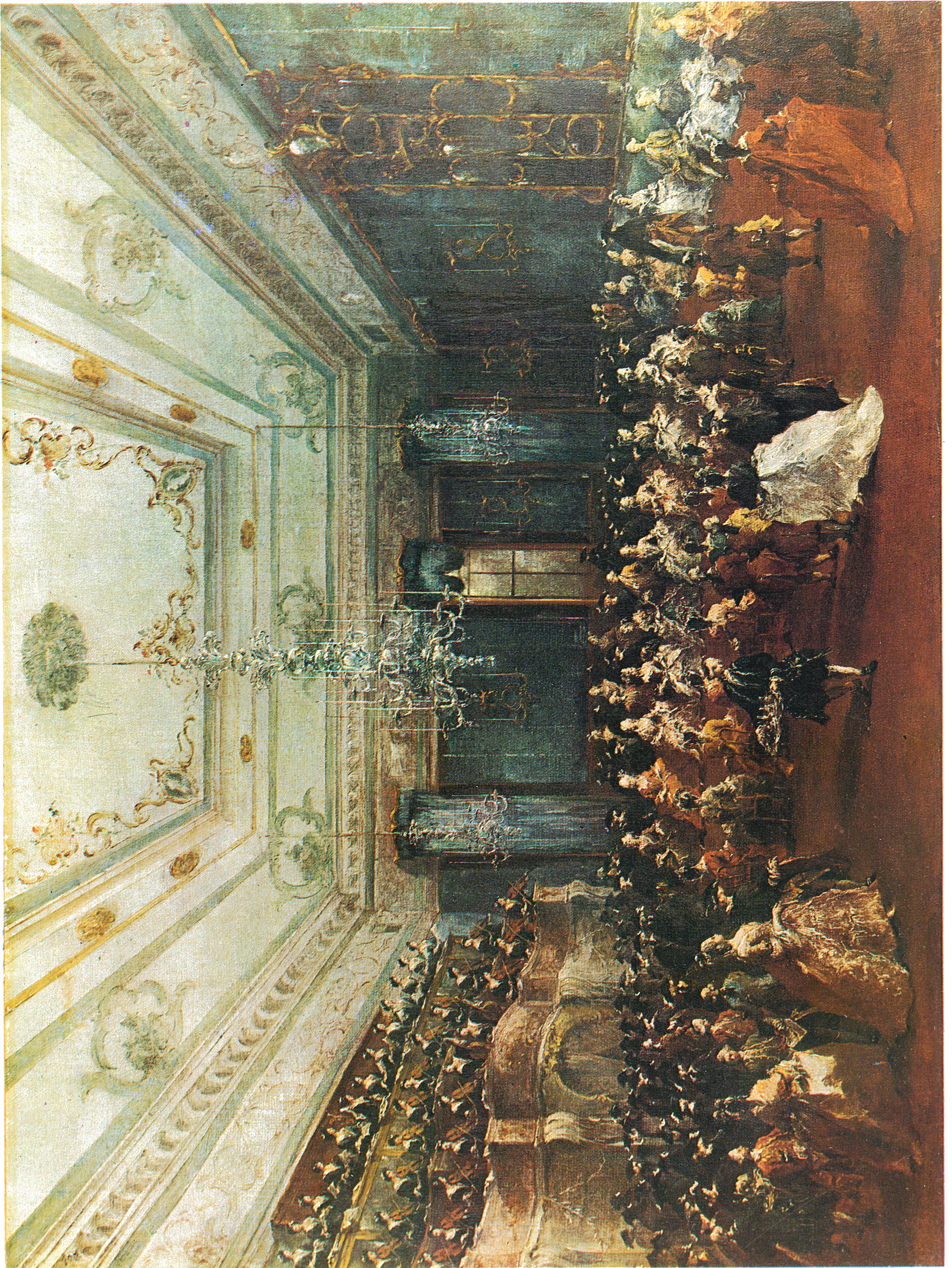












Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἔυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α΄ 39. Τισιανὸς β΄ 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ 43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο 45. Μιχαὴλ Ἄγγελος 46. Γκόγια 47. Βελάσκεθ 48. Ρούμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φρὰνς Χὰλς 51. Νταβὶντ 52. Μουρίλλο 53. Πουσσὲν 54. Βαττὼ 55. Φραγκονὰρ 56. Χόγκαρθ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Ματὶς	Γύζης
Πικάσσο	Λύτρας
Μοντιλιάνι	Βολανάκης
Ντὲ Κίρικο	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.
2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.
3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ᾽ ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27×37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!